

conocieron bien—, sino lo *lúdico* como mecanismo de compensación de necesidades intelectuales insatisfechas.

Ésta es la función que plausiblemente cumplen los anagramas, enigmas, acertijos y frases en idiomas inventados. Al lado de las confesiones más circunspectas, y hasta dramáticas, plasmadas en las cartas, Mozart, y esto roza la psicopatología, suelta largas parrafadas carentes de todo sentido. ¿Una forma de liberación o persistencia de una mentalidad infantil? La mitad burlona de Mozart se mofa de la mitad seria, como cuando conoció por fin al admirado constructor de pianos Stein, presentándose, deletreando su nombre al revés, como *Gnagflow Trazom*. El mismo juego que en sus cánones cancrizantes, donde merced al movimiento de la música, las en apariencia inocentes palabras del texto acaban formando las expresiones más soeces y escatológicas.

El lenguaje sin sentido reproduce fantasías infantiles pero asimismo aplaca un amor de antiguo por los códigos secretos, utilizados, por poner un caso, en la correspondencia con Leopold. Por supuesto, nada como el ingreso en la sociedad de ordenación esotérica de la masonería para saciar esta inclinación.

La ideología masónica se alza en torno al dualismo fundamental del cosmos — caos/orden, ignorancia/sabiduría, masculino/femenino, luz/oscuridad— en el que tal vez el mismo Mozart reconociese acordes semejantes a los de su espíritu. Lo cierto es que, seducción por los ritos aparte, el compositor se vio atraído por la propuesta de tolerancia, religiosa y política, axial en el pensamiento de la francmasonería centroeuropea del último tercio del siglo XVIII.

Inevitablemente, la preocupación por la tolerancia a escala social lleva aparejado un cierto ideal de justicia. Se sitúa en esta línea la visión irónica y hasta indignada del *derecho feudal* —al que el personaje renuncia públicamente, pero quiere hacer valer por otros medios— del Conde en *Le nozze di Figaro*. Muy interesantes son las varias *escenas de perdón* que figuran en óperas mozartianas. Las hay en *Zaide*, título aplicado por la crítica a un *Singspiel* inacabado, en *Die Entführung aus dem Serail* y en *La clemenza di Tito*, si dejamos de lado las amorosas y nos fijamos tan sólo en las relacionadas con un poder magnánimo. De modo significativo, en dos de ellas el factor de tolerancia se ve incrementado por emanar la justicia de un no europeo. El arquetipo del *turco generoso* se abrió paso en la literatura, el teatro y la prensa desde que en 1734 el *Mercure de France* dio a conocer la nobleza en su actuar del Gran Visir Topal Osman. Las consecuencias de esto fueron incalculables, en tanto que nació y se extendió la idea de que el cristianismo no detentaba de manera excluyente todos los valores morales.

Este entendimiento paternalista de la autoridad vuelve la vista hacia la idealización, luego transformada en obsesión, que Wolfgang alimentó de Leopold, como fuente ilimitada de poder benigno. Y, sin embargo, el choque con la autoridad tiene lugar en la vida de Mozart. Enfrentamiento que lo es con el padre, con el empleador y con el poder. Es posible que Davies no se equivoque al creer que la raíz del conflicto se encontraba en el ego inflado por las experiencias infantiles del músico.

Frente a la *maternal* institución de la Iglesia católica, se nos brindan indicios de una actitud ambivalente. Hay biógrafos que lo tienen por un creyente muy superficial, pero su propia obra se encarga de llamar la atención sobre un ideario que tuvo que ser mucho más complejo. En la *Misa en do menor K-427*, escrita entre 1782 y 1783, surgen señales de una religiosidad atormentada. Si no fuera ya revelador que Mozart abandonase la composición de la obra en medio del *Credo*, se emplea una tonalidad trágica, la del desesperado díptico *Fantasia K-475 / Sonata K-457* o la escena de la aparición del monstruo en *Idomeneo*. Años después se producen síntomas de conciliación; así, la atmósfera consoladoramente masónica (columnas de la orden simbolizadas por los *corni di bassetto*) destinada al inacabado *Requiem*, o la autocita de una melodía del *Credo* en la triunfal *Sinfonía nº 41 en do mayor K-551*.

De un momento a otro, el acontecimiento crucial de la muerte del padre, el 28 de mayo de 1787, que deja a Wolfgang sin faro de autoridad sobre esta tierra. Un padre tiránico que fue la causa de que su hijo desarrollase enfermizos sentimientos de culpa. Se ha querido ver en la estatua fantasmal del Comendador de *Don Giovanni* un trasunto artístico de Leopold Mozart. No es imposible, pero de manera muchísimo más sutil ha expuesto Mozart la incompreensión y la falta de equidad entre un padre y un hijo en *Idomeneo*, aunque el *pathos* trágico se disuelva en un final postizo. Esta interpretación biográfica viene abonada por dos hechos: Mozart se interesó a fondo en el tema, hizo multitud de sugerencias al libretista, y trabajó intensamente, mediante esbozos, la partitura. Por otra parte, él, que deseaba el mayor realismo posible para sus óperas, o bien un mundo de fantasía privada, como en *Die Zauberflöte*, reconoció en el mito del monarca cretense un símbolo de sus luchas anímicas. Con la desaparición de Leopold, se multiplican los instantes depresivos, que llegan a ser combatidos, por lo menos durante el último verano, por medio del alcohol compartido con Schikaneder. Es la soledad cara al *dios injusto* que gestiona la muerte de los humanos. Esa desdentada que —son sus palabras— es una amiga (amigo en alemán) consoladora y que ni en su aspecto más feroz, el del *día de la ira*, hace variar en lo mínimo la caligrafía en el manuscrito del *Requiem*. ¿Pero no es un signo de desasosiego ante el futuro inmediato la anotación que da por concluida esta misma obra en el año nunca vivido de 1792?

Tan esencial viene a ser igualmente la quiebra de otro tipo de autoridad, la que cobija y protege. Coincidiendo prácticamente con los diez años finales de su vida, Mozart trabaja como compositor libre, fuera de la plantilla doméstica de cualquier aristócrata. El mito insiste en que fracasó y se hundió en la miseria, cuando la verdad es que gozó de unos ingresos notables, que no supo administrar. Su situación social provoca la última dualidad mozartiana, esta vez interna a la música. Se bifurcan la producción alimenticia y la estrictamente creativa. No siempre son categorías distinguibles por géneros, mas habría acuerdo en situar en la primera: marchas, danzas, muchas de las serenatas —no la *Serenata en do menor K-388*, que pertenece al Mozart

depresivo—, divertimentos y otras piezas para ocasiones determinadas, algunas tan curiosas como las escritas para un órgano mecánico.

Las obras no personales constituyen la repetición de un mismo esquema, colmado, desde luego con una inventiva sin fin. Las que llamamos de expresión subjetiva requerían otro proceso. Y aquí chocamos con otro de los mitos que agobian la figura de Mozart, el de su facilidad pasmosa. *Facilidad* ayudada por ocho horas diarias de composición, como demostró Franken. La creatividad de Mozart, digna de toda admiración, fue una evolución viva en perpetua marcha ascendente. Nada de dones otorgados sin esfuerzo: está muy cerca de haber sido probado que manejó muchos más apuntes que los que se han conservado, luego de que Süßmayr se apoderase —y con probabilidad, aprovechase para sus obras— de la mayoría. Esbozos en los que Mozart solucionaba sobre el papel sus dificultades con la polifonía o los problemas de la prosodia o bien planificaba las obras de grandes dimensiones.

Al asentarse su estilo final, la producción decrece en número y Mozart es consciente de que necesita estudiar, en especial el contrapunto de Bach y Haendel, pero también copiando una *Fantasia* de Froberger y un *Canon* de Byrd.

Con seguridad, Mozart nunca tuvo en mente ser original, concepto por completo extraño tanto para él como para el resto de sus colegas. Usó con cierta liberalidad ideas tomadas a otros compositores y aceptó las convenciones, no siendo un creador de nuevos géneros como lo fuera Haydn. En lo que sí aparece como revolucionario es en el impulso de expresión subjetiva inyectado hasta las formas más habituales. Su cosmovisión está completa en las óperas, sobre todo las que cuentan con libretos de Lorenzo Da Ponte, mas ahí es esperable encontrarla. Por esos es ilustrativo el seguimiento de algo tan cortesano como los minuetos, que se tornan de una fiereza suma en la *Sinfonía n.º 40 en sol menor K-550*, de melancolía infinita en el *Quinteto en do mayor K-515* y son violentados por secos acordes en el *Quinteto en sol menor K-516*.

Enrique Martínez Miura